

Garage Olimpo: un estudio sobre el problema de la memoria histórica en el cine de ficción*

Olimpo Garage: study about the problem of historical memory in fiction cinema

<http://dx.doi.org/10.18566/comunica.n37a07>

Resumen

Garage Olimpo (1999) es una película argentina en la que se cuenta la historia de un centro clandestino de detención durante la última dictadura, entre 1976 y 1983. Esta película de ficción indaga en la cotidianidad del centro de detención situado en la ciudad de Buenos Aires, así como en la relación entre los detenidos y sus captores. Mediante diversas estrategias narrativas se entrelazan dos mundos paralelos: lo que ocurre en la clandestinidad del centro y la vida que transcurre en la ciudad que lo acoge. A través del análisis fílmico como metodología, se propone conocer las implicaciones de la ficción para acercarse a temas traumáticos del pasado reciente. El análisis fílmico permite desentrañar la manera en que los mecanismos formales se usan para dar cuenta de los hechos referidos, y lo que puede significar cuando se aborda el pasado histórico, en este caso a través de la ficción.

Abstract

Garage Olimpo (1999) is an Argentinian film that tells the story of a clandestine detention center during the last dictatorship between 1976 and 1983. This fictional film investigates in the daily life of the detention center located in the city of Buenos Aires, as well as in the relationship between the detainees and their captors. By means of various narrative strategies, two parallel worlds intertwine: Which occurs in the clandestinity of the center, and the life that takes place in the city that welcomes it. Through the filmic analysis as a methodology, it is sought to know the implications of fiction to approach to traumatic issues of the recent past. The filmic analysis allows to figure out how the formal mechanisms are used to report the referred facts, and its meaning when the historical past is addressed, in this case, by means of fiction.

77

Comunicación

número 37

Julio - diciembre

2017 | pp. 77-87

Ana María López C.

Universidad Pontificia

Bolivariana

Doctora en Estudios

Latinoamericanos de la

Universidad de Chile y de la

Universidad Paris Sorbonne

Paris IV. Profesora asociada

de la Universidad Pontificia

Bolivariana, Medellín

Colombia. Miembro del

Grupo de Investigación en

Comunicación Urbana GICU.

anama.lopez@upb.edu.co

ORCID: [orcid.org/0000-0002-](https://orcid.org/0000-0002-5902-239X)

5902-239X

Palabras clave

Cine, ficción,

representación, memoria

histórica.

Keywords

Cinema, fiction,

representation, historical

memory.

* Una versión de este texto fue publicada en francés, como capítulo del libro: *La représentation de l'horreur historique dans la fiction*

En: Extrême(s) Pratiques du contemporain dans le monde ibériques et latino-américains. Éditions Hispaniques. Université Paris-Sorbonne. Institut d'Études Ibériques et Latino-Américaines. Paris, Octobre 2014. El texto es parte de los resultados de la tesis doctoral.

Introducción

Cuando la violencia y la muerte como acontecimiento “reales” ingresan en las ficciones del cine, tampoco pueden desprenderse del linaje realista adherido a la “verdad” del referente histórico.

Quizás por esta razón actualizan más que cualquier otro género los interrogantes sobre el estatuto ético de este tipo de representación (Amado, 2009, p. 115)

Como parte de la recuperación de la memoria histórica sobre la dictadura argentina (1976-1983) se han realizado un número significativo de producciones audiovisuales documentales y de ficción, que representan hechos violentos que fueron traumáticos para la sociedad. A través del análisis de la película *Garage Olimpo* (1999), de Marco Bechis, considerada parte de esta memoria histórica, se plantea una reflexión sobre las implicaciones que conllevan el uso de la ficción en casos como estos.

Si bien, lo que recrea el filme es un hecho concreto situado en un espacio temporalmente y en el cual se revisitan los episodios más dramáticos de la dictadura, su construcción plantea interrogantes sobre el problema de la puesta en escena de ficción y su relación con el espectáculo. Por otra parte, es necesario aclarar que no se trata de un filme que pueda categorizarse como cine histórico, sino que más bien es un tipo de producción en la cual se propone la restauración e interpretación de pasajes concretos de violación de los Derechos Humanos. Lo anterior plantea un interrogante adicional, puesto que el cine como soporte visual no puede escindirse de lo representado es necesario preguntarse por lo que se muestra y lo que no se muestra como parte del problema de la memoria histórica.

El presente estudio tiene como base metodológica el análisis fílmico y el análisis del discurso, y recoge parte de la discusión sobre la relación del cine con la memoria frente a las dictaduras del cono sur. El estudio de referentes como estos nos permite pensar las implicaciones de los soportes audiovisuales para narrar hechos históricos, su posicionamiento discursivo y su relación con los imaginarios sociales.

Régimen visual a partir del análisis fílmico

Las imágenes constituyen parte del acervo de la memoria del siglo XX. En sí mismas, las imágenes asociadas con hechos traumáticos han sido aceptadas a pesar del debate que suscitan, pues, como afirma Andreas Huyssen, si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes (Feld y Stites, 2009, p. 15).

Como ha ocurrido en muchos regímenes de Estado, en el caso argentino el registro es escaso y, por lo tanto, estas imágenes tendrán, forzosamente, que ser construidas. Esta obligatoriedad de elaborar las imágenes plantea elecciones que difieren en la intencionalidad, pero, sobre todo, que desafían a los realizadores a afrontar el reto de construir una memoria sin imágenes de archivo y sin referentes visuales instalados en la historia. Bajo estas circunstancias, han aparecido diversas producciones que miran el pasado, bien sea como una manera de reactivar el debate político a partir de historias puntuales, o de poner en la agenda social temas que con el paso de los años se han convertido en tabú.

En relación con la producción cinematográfica, este es un problema que se ha abordado tanto en la ficción como en el documental; no obstante, en el cine contemporáneo estos márgenes son cada vez más difusos y, por lo tanto, la discusión se ha centrado en su significación, pues en ambos casos la representación es problemática. Incluso, dentro de estas dos opciones es posible establecer la aparición de subcategorías en las que la memoria política toma formas diversas.

Garage Olimpo es una película de ficción, estrenada en 1999, en la cual se construye una versión realista del pasado. El argumento muestra, a través de la vida en un centro de detención clandestino, la delicada complejidad de las prácticas del aparato dictatorial, en las que se hacen evidentes las implicaciones sociales, económicas y políticas de la dictadura.

Su fecha de estreno indica que aparece una década después de que se restituyó la democracia. Esta distancia temporal permitió conocer la evolución de los procesos de memoria que se desarrollaron en el país. Incluso, tal y como lo cuenta el director, la construcción de esta historia fue parte de un proceso de reflexión. Además, declaró que esta historia fue para él, durante varios años, una tarea pendiente, y cobró mayor relevancia cuando en 1995 realizó una serie documental en Bosnia (Gallotta, 1999).

La película se centra en la vida cotidiana de un centro de detención clandestino localizado dentro de la ciudad de Buenos Aires. María, interpretada por Antonella Costa, es una joven que trabaja como alfabetizadora en un barrio marginal de la capital, y es sustraída de su casa por hombres armados, vestidos de civil, que se identifican como del ejército. Todo ocurre en presencia de su madre. Félix, interpretado por Carlos Echeverría, es arrendatario de una habitación en la gran casona de la madre de María. En principio no está claro quién es este hombre, sabemos que trabaja en un garaje, por lo que resulta inexplicable que lleve frecuentemente cajas de ropa usada y tenga en su habitación colecciones de relojes, encendedores, lapiceros y vajillas nuevas.

En el inicio de la historia se presenta a los dos protagonistas de manera somera y apenas se esboza la relación que hay entre ambos. En cambio, se privilegia el contexto de la vida en la ciudad, que se describe mediante un recorrido en bus de personajes secundarios, en una secuencia que pertenece a una subtrama que tendrá el desenlace más tarde. Así mismo, en el inicio del filme, una serie de imágenes de sobrevuelos de Buenos Aires permite situar la acción como concerniente a un ámbito que excede la vida de los personajes en el centro de detención. Con esta estructura se señala la importancia de los lugares, incluso por encima de los protagonistas, y se dirige la atención a secuencias que no pertenecen al conflicto principal, para situar al espectador frente a un escenario narrativo que se extiende más allá del centro de detención y de la relación que une a los dos personajes principales.

Cuando María es llevada al *Garage Olimpo* le es impuesta una venda negra y es nombrada como A01. Mientras la conducen al “quirófano”, como se llama, eufemísticamente, la sala de tortura, un hombre le advierte: “Este es el mundo de los sonidos para vos, desde ahora no vas a ver más”. La advertencia no se cumple, y como se muestra más adelante, María reconoce a los torturadores. En cambio, la venda funciona como un dispositivo que es impuesto como parte de la despersonalización que opera en el centro y que determina la vida del detenido. Es el inicio de la rutina burocrática de marcas, registros y turnos que estructuran las prácticas de detención y la cotidianidad de centro. Se muestran procedimientos de oficina en los cuales los detenidos son identificados y registrados, así como procedimientos entre los interrogadores y cuidadores que son los que marcan el ritmo de la vida cotidiana.

Una vez María llega a la sala de tortura un plano general muestra que, en el mismo instante, se cierra la puerta. Este gesto instala en la película un orden visual que determina lo que podrá ser visto y lo que no, y aunque no se trata de ocultar explícitamente la tortura, sí queda planteado el régimen visual propuesto por la película, y que se convierte en un indicio de que este tipo de imágenes no será la estrategia de conmoción del filme. Al cerrar la puerta el espectador es excluido de la práctica (Berthier, 2002). Sin embargo, la puerta vuelve abrirse para señalar la acción del torturador que enciende una vieja radio puesta en el pasillo. Este elemento es fundamental en la narración, porque vincula dos mundos y enfatiza la simultaneidad de las acciones: mientras la radio está encendida los detenidos son torturados. Este elemento no solo se advierte desde el inicio de la película, sino que constituye una marca documental introducida por el director como parte de su experiencia en un centro de detención; y es, además, recurrente en otras producciones sobre el tema.

María resiste la tortura física por diez horas, sin dar información. Pero este tiempo parece insuficiente, por lo que en el siguiente turno deben continuar

torturándola. En ese momento Félix entra en la sala y, mientras se lava las manos, María le pide agua; sin mirarla le responde que no puede tomar nada; luego, ambos se reconocen en la imagen reflejada en el espejo. Félix toma a María en sus brazos, ella piensa que a él también lo han capturado. Rápidamente, se da cuenta que no es así, pues la puerta se abre y Félix la suelta bruscamente como quien se ve atrapado. Es alias el Tigre, jefe del Centro, que llega para restablecer el orden, y le dice: “Tenés quince minutos para hacerla hablar, después vení a mi oficina”.

Ella descubre que es su verdugo. La radio continúa encendida y se escucha la narración de un partido de fútbol que sirve al montaje de la película para transitar con una secuencia que transcurre fuera del centro de detención, pero además le permite a María ubicarse temporalmente. Félix le advierte que tendrá que darle información si quiere vivir, si le dice dónde están sus amigos él trae a uno de ellos y ella se salva. Finalmente, María le dice a Félix que se reuniría con sus compañeros en el medio tiempo del partido que ésta siendo transmitido en ese momento. Una vez finalizado el partido esta información carece de valor, pero se convierte en la posibilidad de que María, al dar información supuestamente útil a los captores, pueda sobrevivir. No obstante, Francisco, uno de los compañeros de María, advierte su ausencia y se queda más de lo acordado para esperarla. Cuando llega la patota (nombre con el que se designaban en la época los grupos del ejército que salían a la calle a buscar gente) lo capturan.

Con la llegada de un nuevo capturado la narración insiste en la vida cotidiana de este espacio de reclusión ilegal. La entrada y salida de detenidos, las torturas y las órdenes se combinan con las tareas diarias, ejercidas por quienes son de utilidad para cada una de ellas. Es así como María tiene contacto con un detenido que, gracias a sus conocimientos de mecánica, resulta de ayuda a los trabajos del centro.

Félix se convierte en el protector de María, le dice que no debe quitarse la venda porque si ve a alguno de ellos está muerta. “Haceme caso en todo lo que te diga”, insiste. Sin embargo, ambos saben que tal protección es limitada pues no puede liberarla, ni darle noticias a su madre, y tampoco puede evitar que María sufra las vejaciones por parte de los captores. Por su parte, para los espectadores queda claro que se trata de una falsa idea de protección y que hace parte de las lógicas del ejercicio del poder al interior del centro.

Contrario a lo que podría pensarse, la relación de Félix y María no está orientada a mostrar los vínculos de los detenidos con sus captores. La relación de ambos se inicia fuera del centro, en la casa, donde las condiciones son otras y también los roles, pues Félix es el arrendatario y María la hija de la propietaria. Esta relación sirve a la narración para articular la vida dentro

y fuera del centro de reclusión. Así como la cotidianidad que se exagera cuando Félix se ve obligado a vivir en el *Garage Olimpo* y tiene la posibilidad de entrar y salir, de esta manera él se convierte en la vía por la que el espectador conoce detalles de lo que pasa afuera.

A lo largo de todo el filme se establece una dualidad: dos situaciones de la misma ciudad, una en el centro de detención y otra afuera. Ambas se permean entre sí, sin que se alteren las condiciones de ninguna de las dos. Parte de la intencionalidad del director es mostrar que los ciudadanos que habitaban la ciudad tenían un lugar en esta historia, y por eso incluye planos generales de la ciudad, panorámicas y sobrevuelos, que le sirven como recursos formales para este propósito. Así mismo, las acciones de los personajes; por ejemplo, cuando Félix y María salen y participan de ese mundo, o cuando Texas, uno de los captores, le hace preguntas a María sobre su familia para asegurarse de que podrá quitarle la casa a su madre. Estas secuencias presentan la cercanía y, al mismo tiempo, la imposibilidad de incidir sobre la violencia impuesta por el régimen militar. Todo transcurre en una aparente normalidad, en tiempos pausados en los que no pareciera pasar nada extraordinario, o en los que rápidamente se asimila cualquier acción inusual. Quizá la escena más clara de esto es la captura de Francisco, quien corre a través de una cancha en medio de un partido de fútbol perseguido por tres hombres. Ante esta irrupción los periodistas deportivos de la radio hacen una narración que parece parte de las jugadas, en la cual se limitan a describir el hecho como lo ven, como si fuera parte de lo que acontece habitualmente en un partido; incluso, se señala que los hombres están armados y que pueden o no ser de la policía, puesto que no llevan ningún uniforme.

La organización militar simula un proceso de detención formal en el que existen protocolos a seguir, por esta razón, las acciones reiteradas están en función de la rutina burocrática: detención en la calle, registro y vendaje en el centro, interrogación y tortura, legalización. Entre tanto, los detenidos que resultan útiles permanecen recluidos si no son “legalizados” —según se les informa quedan a disposición del poder ejecutivo nacional— pero cuando dicen ser legalizados en realidad son arrojados al Río de la Plata o al mar. Como parte del procedimiento se les inyecta supuestamente una vacuna, los sacan del lugar y los trasladan a un avión, desde el cual son arrojados. Además de las acciones rutinarias la atmósfera que describe el día a día está vinculada a los sonidos del lugar: la radio encendida, las cadenas que arrastran los presos y el rebote de la bola de ping-pong que juegan los captores mientras esperan su turno.

Una vez Texas le ha quitado la casa a la madre de María, Félix tiene que irse a vivir al centro de detención; para esto decora una celda con algunos objetos

robados de la casa: un cuadro, sábanas, una lámpara, una hornilla y un mate. Alguien trae a María como si se tratara de una parte más del decorado hurtado. Él la recibe y le cuenta que se ha mudado al centro. Pero María no asume ni acepta esta supuesta cotidianidad que le impone Félix; por esa razón, intenta escapar. Esta tentativa, aunque se ve frustrada, irrumpe en la cotidianidad y demuestra que la convivencia anómala está signada por la relación de poder. En reiteradas ocasiones Félix le hace saber a María que es consciente de que si estuvieran afuera ella no conviviría con él, es la razón por la que, ante el deseo de María de irse de ese lugar, y para restablecer el orden de la convivencia impuesto por él, Félix la invita a salir. La vida en el centro es el simulacro de la vida en la casa. Por tanto, lo que la ficción representa es este simulacro, y como tal cuestiona, es la falsa naturalidad con la que es asumida la detención por parte del régimen. Se crea un juego de espejos: la prisión imita la vida en la casa y, al mismo tiempo, desde la ficción se ve como natural esta manera en la que se procedía en la época.

Elementos estables y subvertidos en la ficción

Parte del problema de la representación de hechos traumáticos son las decisiones que se toman en los procesos de construcción visual. En este caso, es necesario pensar la correlación entre la detención y la forma como se representa. En primer lugar, se debe reconocer que el lenguaje cinematográfico, propio de la ficción, comporta elementos vinculados con convenciones estables. Entre ellos destacamos el trabajo con actores y la construcción de un universo diegético. La importancia de los actores, en este caso, se reduce porque no obedece a la lógica del *star system*, por tratarse de protagonistas prácticamente desconocidos. Así mismo, Bechis busca distanciarse de los modelos estructurados, para lo cual implementa una metodología de trabajo en la cual los actores no conocieron la totalidad del guion con antelación, sino paulatinamente, durante el rodaje. Esto también permitió que se fuera modificando en su desarrollo. Como lo expone Bechis, en su página web, lo que le interesaba era centrarse en el presente.

Por tratarse de una historia ocurrida en los años setenta, la representación ficcional tendría, en la Dirección de Arte, un riguroso cuidado de las marcas de época, lo que lo convertiría en cine histórico; sin embargo, estos elementos fueron utilizados de manera más libre. Si bien buscan situar un momento histórico, Bechis se apropia más de una restauración que deja huellas del desfase temporal; es decir, crea un desajuste visible entre el período de la historia y el período de la producción. Esto significa que no se trata solo de reproducir visualmente una época, sino que hay un esfuerzo por hacer evidente el momento en el que se realizó la película.

El diseño de vestuario, por ejemplo, está cuidadosamente construido, no cae en exageraciones ni se centra en detalles; en este sentido, es una reinterpretación de la moda, que luce más como una moda retro, mediante la actualización, y como una reconstrucción. Con esta elección, que atañe a lo cinematográfico, también se pone de manifiesto el problema de la imposibilidad de representar el hecho histórico; lo mismo ocurre con la elección de situarse en una época que había sido ampliamente representada en el cine argentino de la transición. Esto también nos muestra que los procesos de creación cinematográfica permiten la construcción de imágenes que interrogan el presente, más allá de buscar restituir la imagen del pasado. El resultado es la configuración de imágenes contaminadas por el tiempo, por los documentos históricos y por la interpretación del presente. De esta manera, como afirma Ferró (2008, p. 162), el conocimiento del presente ayuda a entender lo que pudo ser el pasado, porque la historia también es la relación entre pasado y presente.

La ficción, en este caso, no está orientada a restituir la experiencia, ni a construir una imagen testimonial. El código de la ficción es la vía mediante la cual se consolida la dicotomía de la realidad exterior frente a la realidad de los centros de detención. Así mismo, a diferencia de otras ficciones sobre hechos traumáticos, la de Bechis se distancia de la estetización, tanto en el lenguaje cinematográfico como en los contenidos de la historia. Las imágenes correspondientes a la vida en el *Garage* están articuladas mediante dos estrategias narrativas: la repetición de los procedimientos burocráticos con los detenidos y la atención sobre lo cotidiano.

En este mismo sentido, podemos señalar que la construcción narrativa se distancia de la estructura de construcción visual canónica. La utilización del plano contra plano es escasa, por no decir nula. Bechis prefiere los movimientos de cámara a los cortes; por ejemplo, prefiere seguir a los personajes y usar planos amplios que se abren o cierran según la necesidad. En general, lo que nos propone es una cámara inestable, que más allá de mostrar el proceso de captación de las imágenes se convierte en una propuesta estética, en una mirada inquietante que se mueve dejando ver la alteración de los procesos. Esto ocurre, por ejemplo, cuando detienen a María. Ella corre para intentar escapar y, aunque en principio es acompañada por un impecable *traveling*, cuando el captor la toma y la obliga a arrodillarse y a levantarse, en repetidas ocasiones, el movimiento es seguido por la cámara, es rápido y la imagen se distorsiona para aludir a la confusión y a la imposibilidad de entender claramente lo que está pasando. La perfección técnica y la limpieza visual con la que podría construirse esta escena son sustituidas por planos cerrados, a tal punto que, aunque se trate de planos amplios, como la calle, lo que se logra ver es poco. De este modo, se distancia de la escala de planos convencional, y en lugar de una imagen nítida lo que tenemos son movimientos alterados e imágenes abstractas.

Este mecanismo también se utiliza cuando Félix invita a salir a María, y una vez en la calle ella intenta escapar. En ese momento, el director prefiere utilizar planos cerrados que no permiten saber muy bien lo que está pasando a cada lado de la calle. De tal modo que se intensifica la tensión al no ver una clara composición de planos.

Estos procedimientos, en los que la visión nítida de un plano, con una composición limpia y estructurada da paso a imágenes borrosas, de carácter más plástico que informativo, está en concordancia con la manera como Bechis propone acceder a este tema. Un juego de la construcción visual donde se resalta la imposibilidad de representación mediante la clausura de las imágenes en las que se concreta el acto violento: torturas, cuerpos ultrajados, o asesinatos. Como afirma Jaume Peris (2008) respecto a la estrategia del director.

Sin que ese gesto recurrente y estructural bloquee por completo la representación el relato se llenaba de espacios vacíos, tiempos de espera y de incertidumbre y escenas en las que lo esencial ocurría lejos de la mirada del espectador. Más que un rasgo de estilo, ello marcaba la voluntad de subrayar en vez de suturar los agujeros figurativos que pueblan un relato de esas características (p. 7).

De esta manera, la ficción desafía la función figurativa de la imagen fílmica como recurso para mostrar el horror. Esta clausura de la imagen refuerza el sentido de la ausencia y del vacío de la imagen mimética. Pero no por alejarse de lo figurativo irrumpen con la representación realista del filme; por el contrario, estos procedimientos se insertan de tal forma que la representación realista se utiliza de manera no figurativa para aportar en la construcción del relato.

Por otro lado, los sobrevuelos de la ciudad, que están presentes a lo largo del filme, se convierten en una clave de inclusión en los que se implica la ciudadanía, para poner en conflicto a quienes la habitaban durante el período del Gobierno Militar. Pero también plantea un cuestionamiento en el momento en que se estrena la película, porque reactualiza el problema de la memoria como un relato colectivo, como parte del hecho histórico, y plantea la necesidad de que esa misma ciudad vuelva sobre el tema.

A lo anterior se suma que la promoción de *Garage Olimpo* se hizo mediante intervenciones públicas, a través de la ubicación en la calle de imágenes alusivas a la película en las que más que publicidad, la presencia de los carteles con la foto de María, se convirtieron en una intervención urbana de carácter artístico. De este modo, la ciudad es doblemente interpelada.

Como lo propone Valeria Manzano (2009, p. 156), los espacios de la ciudad vuelven a tener la presencia de los hechos recientes de terror estatal, se reabre el tema y se reescribe el pasado dictatorial en el entramado del Buenos Aires de los noventa.

Conclusiones: tras los rastros del pasado

Los mecanismos de representación, desde la ficción, muestran la importancia que el relato y la micro historia tienen en la construcción del discurso histórico. Aunque no se trate de un documento de reconstrucción o de una pieza documental, en *Garage Olimpo* se van dibujando imágenes de ese pasado común que hace parte de la memoria. Aunque no existió un centro de detención que se llamara Garage Olimpo, y esto hace parte de las licencias de la ficción, entre los múltiples sitios de detención clandestina en Buenos Aires había uno llamado El Olimpo. La invención de este centro coincide con la descripción que hace Tomás Eloy Martínez, en el texto titulado “El Olimpo del horror” (2006) publicado en la página web del diario *El País*,

En pocas semanas completaron cuatro hileras de veinte celdas, con muros de cemento y puertas de hierro. Sobre el cemento clavarón unas argollas de acero, de las que iban a ser colgadas las víctimas. [...] Los últimos días construyeron dos salas de tormento, con terminales eléctricas reforzadas. Antes de subir a los camiones y abandonar el Olimpo, oyeron que los guardianes las llamaban los quirófanos. Debió de suceder una madrugada, en julio. Nadie los vio después. Uno de los camioneros contaría, años más tarde, que le ordenaron volcar los cuerpos en la bodega de un avión. “¿Dónde los llevan?”, se animó a preguntar. “Van a la niebla de ninguna parte”, le contestaron.

En algunas escenas de la película pueden verse estos espacios, incluso la apelación dada a las salas de interrogación es la misma. También en su reportaje, Martínez se refiere al testimonio de un sobreviviente de varios centros de reclusión. Se llamaba Villani, restauraba electrodomésticos, carburadores, motores de agua y circuitos eléctricos, y una vez lo obligaron a reparar la picana eléctrica. Este testimonio coincide con algunas escenas de la película en las que Nene, prisionero junto con María, hace trabajo mecánico en algunos vehículos y también es obligado a reparar la picana.

Como en la película, en el texto de Martínez queda registrada la práctica de renombrar a los prisioneros, despojándoles de sus nombres reales y de su identidad. Es de anotar que el reportaje de Martínez aparece siete años después de estrenada la película, lo que demuestra el proceso de investigación documental detrás de la ficción. Así mismo, es posible señalar el rigor para darle a esta historia un carácter realista, para que superara

la utilización de los códigos visuales de la representación y se instalara en la restauración de hechos ocurridos durante el régimen. De esta manera, la historia que se construye en *Garage Olimpo* resulta ser un conjunto de vivencias y de adecuaciones narrativas en las que está presente tanto el deseo creador del director como la fuerza de los hechos reales.

Así como en *Garage Olimpo* la venda constituye una representación del aparato del terrorismo de Estado, lo que nos propone Bechis, mediante las estrategias narrativas empleadas en la película, es volver sobre el hecho histórico y hacer una disección de los procedimientos, porque como afirma Ferro (2008, p. 163) ni los políticos ni la iglesia quieren ver; es así que se descubren los auténticos dispositivos que esconden los discursos y las posturas.

El final de esta película es el vuelo de un avión sobre el Río de la Plata donde, durante la dictadura, se arrojaron los cuerpos de los detenidos desaparecidos en los conocidos vuelos de la muerte. Pero más allá de la ficción, la historia tiene otro capítulo: la condena a prisión perpetua, el 26 de octubre de 2011, de Jorge Eduardo Acosta, alias “Tigre”, que valga decir, no es el personaje de ficción de la película, sino uno de los tantos torturadores del régimen.¹

Referencias

- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Berthier, N. (2002). Voir o ne pas voir: la fonction du hors -champ dans Tesis (Alejandro Amenábar). En Groupe de Recherche sur l'Image dans le Monde Iberique et Ibéroaméricain (Ed.), *Penser le cinéma espagnol, 1975-2000* (pp. 119-130). Lyon: GRIMH/GRIMIA.
- Feld, C., y Stites, J. (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Gallotta, B. (1999). Entrevista a Marcos Bechis. Recuperado de <http://www.garageolimo.it/new-go/stampago/prensaotrent.html>
- Manzano, V. (2009). *Garage Olimpo* o cómo proyectar el pasado sobre el presente (y viceversa). En C. Feld y J. Stites (Comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Martínez, T. E. (2006). El Olimpo del horror. Recuperado de https://elpais.com/diario/2006/01/01/eps/1136100410_850215.html
- Peris, J. (2008). Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en *Tiempo de Re-vancha*, *La Noche de los Lápidos* y *Garage Olimpo*. *Especulo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, 40. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/cuetort.html>

1 Sentencia de la causa 1270. Disponible en <http://www.elargentino.com/gallery/158195.pdf>